



CD-976 DIGITAL

Wagner Highlights

Arranged for Two Pianos by Max Reger

Yukie Nagai and Dag Achatz, pianos

WAGNER, Richard (1813-1883)

- | | | |
|---|---|--------------|
| 1 | Tannhäuser: Ouvertüre <i>(Peters)</i> | 14'50 |
| | Arranged for two pianos by Max Reger (1873-1916) | |
| 2 | Tannhäuser: Bacchanale – Le Vénusberg <i>(Durand)</i> | 11'01 |
| | Arranged for two pianos by Paul Dukas (1865-1935) | |
| 3 | Die Walküre: Wotans Abschied und Feuerzauber <i>(Peters)</i> | 15'13 |
| | Arranged for two pianos by Max Reger | |
| 4 | Die Meistersinger von Nürnberg: Vorspiel <i>(Peters)</i> | 10'27 |
| | Arranged for two pianos by Max Reger | |
| 5 | Tristan und Isolde: Vorspiel und Isoldes Liebestod <i>(Peters)</i> | 15'38 |
| | Arranged for two pianos by Max Reger | |

Yukie Nagai and Dag Achatz, pianos

World première recordings of these arrangements

INSTRUMENTARIUM

Grand Pianos: Steinway

Piano technician: Pierre Fuhrer

For decades, a reverential attitude towards the original text and sonority has banished transcriptions of any kind from the concert hall. A hundred years ago, on the other hand, in an age before LP records and CDs, the situation was wholly different. For people who did not live in a major musical centre, transcriptions were often the only means of becoming acquainted with new works and, even in the major centres, large-scale works were disseminated more readily in reductions for piano four hands or chamber ensemble. The symphonies of Ludwig van Beethoven became popular in piano arrangements by Franz Liszt, and the symphonies of Anton Bruckner had to conquer the concert hall in the form of piano reductions.

It is no surprise, therefore, that the young **Max Reger** (1873-1916), who grew up in the small town of Weiden in Oberpfalz, encountered the music of **Richard Wagner** in this form. As a thirteen-year-old, Reger bought a copy of *Isoldes Liebestod* in Liszt's transcription; he moaned about its difficulty but eventually mastered the piece. Following this, he acquired piano versions of other works by Wagner and then, two years later, a wealthy relative gave him the opportunity to experience performances of *Die Meistersinger* and *Parsifal* at Bayreuth, conducted by the legendary Wagnerians Felix Mottl and Hans Richter. For a boy of fifteen, who had never before experienced the sound of a large orchestra, the impression must have been overwhelming. It made him decide to become a composer, and prompted him, full of enthusiasm but without having received any specific training as a composer, to commit a 120-page *Overture* for large orchestra to paper. Although he later destroyed this first attempt, its complete indebtedness to Wagner is shown by the comment made by his future teacher, the musicologist Hugo Riemann: 'Bayreuth is poison for him!' Reger's further development as a composer was determined by Riemann's utmost efforts to steer him onto a Brahmsian course and to turn him into a guarantor of absolute music in the tradition of the 'three great Bs' (Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven and Johannes Brahms). Nevertheless, as long as he lived, there remained a degree of tension between his original affinity and a conscious attempt to avoid falling too much under Wagner's spell.

Therefore – even though it is quite unlike music drama, a genre he ignored both as a composer and as a performer – Reger's musical style displays Wagnerian elements. His chromatic harmonies with their softly shifting modulations, the musical prose of his melodies and the programmatic nature of his chorale fantasies for organ are all based on Wagner,

whom he recognized as both a pinnacle of achievement and a great danger. He saw how Wagner, the ‘musical Satan’, threatened the originality of many composers of his generation, turning them into powerless epigones, and he drew the conclusion that: ‘Wagner must be overcome – in such a manner that we inwardly assimilate his advances and his eminent values, but then move as far away from him as possible!’ (letter to Theodor Kroyer, 26th December 1902). In a letter to Hermann Bischoff he made himself even clearer: ‘I am an ardent Wagnerian – all the same, I do *not* stand as close as usual to this *huge, huge* mountain, or summit, that Wagner is; but for this very reason I am perhaps *better* able to recognize the colossal size and height of this Wagner peak... Please forgive this excursion into the area of the German-Austrian Alpine Society!’ (10th February 1906).

More than any other composer of his generation, Reger devoted a large proportion of his all too brief creative career to arrangements. There are many reasons for this. At first he was driven by economic necessity to make piano reductions of now-forgotten operas and to undertake other similar commissions. After his conservatory studies (which he accomplished at a breathtaking pace), however, the arrangements took on a wholly different dimension: they became a central part of his own private study process, a way of getting to know the works of his predecessors, with all their nuances, much more thoroughly than any theoretical analysis permitted. At first there were transcriptions of Bach – early documents of his great lifelong admiration for the ‘musical Godfather’; soon, however, he worked his way forwards to his contemporaries, transcribing music by such figures as Johannes Brahms, Hugo Wolf, Franz Liszt, and Johann and Richard Strauss. For Wagner alone, however, we search in vain.

There are other reasons why Reger continued to write arrangements, even when he was an established composer with widely admired technical ability, who could create something unmistakably individual yet still rooted in tradition. In part he wanted thus to enlarge the choice of repertoire for his concerts, which took him – first as a pianist and later also as a conductor – throughout Germany and to the neighbouring countries. In part, too, the reasons were deeper, almost therapeutic: at times of crisis transcriptions served as ‘writing exercises’, helping him to break through the whirl of thoughts that constantly surrounded his own new works. For this reason his transcriptions were always written in parallel with original works.

The impulse for the Wagner transcriptions came from outside. Henri Hinrichsen, owner of the renowned Leipzig publishing house of C.F. Peters, anticipated the Wagner year of 1913 well in advance. 1913 was not only the centenary of Wagner's birth, but also the thirtieth anniversary of his death – and therefore, according to the law of the time, the end of copyright on his music: with effect from 1st January 1914, arrangements of Wagner's works could appear even without the consent of the original publisher or of Bayreuth. As early as 1906, Hinrichsen had asked Felix Mottl to provide piano reductions of all Wagner's music dramas by 1914. For other Wagner arrangements he managed to secure the services of Reger, who answered eagerly in November 1909: 'So: I shall prepare for you the *Meistersinger* prelude for piano two hands, and all of Wagner's overtures and preludes for piano four hands, for "domestic use".'

When, during a performance of *Tristan* on 2nd July 1911, Mottl collapsed and died, he had already completed eight reductions. Concerned about the continuation of his Wagner edition, Hinrichsen soon turned to Reger, who by then was already conductor designate of the famous Hofkapelle in Meiningen. Despite the extra work involved, the composer reassured him in a letter dated 27th July 1911: 'Please don't worry about the R. Wagner arrangements; I shall deal with them as soon as I get to Meiningen (1st December).' At the end of November he wrote to Hinrichsen: 'Please advise me *as soon as possible* exactly *which* Wagner scores you will be giving me, and *how* I should arrange them: for *one* piano four hands, or for *two* pianos *four* hands! I am keen to set about this interesting task at the earliest opportunity.' Reger, however, had underestimated his workload: his concert schedule, which had been extremely busy for some years, assumed dangerous proportions in Meiningen; he rushed from podium to podium and could henceforth only find time to compose during the summer holiday months.

Hinrichsen opted for the second type of arrangement – a decision of wide-ranging significance: what had originally been planned as music for 'domestic use' was now, by the choice of two pianos, transformed into pieces for the concert stage. Instead of being intended for amateurs, it was now designed for professional musicians. This placed greater artistic demands not only on the performers but also on the composer, whose creative task was now to provide a virtuoso pianistic conversion, retaining as much as possible of the content and meaning of the original score. As a trained pianist who was also a technically skilful com-

poser, Reger was ideally qualified for this fascinating task.

There is a special reason why Reger began the series of transcriptions with the prelude to *Die Meistersinger*: it was the first work by Wagner that he had performed as a conductor. Some years later he explained to his publisher, N. Simrock, what had attracted him about it: 'Think of the sonic splendour of the *Meistersinger* prelude, which is quite simple in its orchestral requirements. The *idea* alone creates the intensification, *not* any sort of *blobs of colour!*' (26th May 1915). His extremely individual interpretation of this prelude – which was acclaimed by public and critics alike, and which he usually placed as the final item in his orchestral concerts – laid special emphasis upon these moments. The critics found the interpretation 'extremely original in articulation, and splendidly colourful', 'with a power and vividness that were unique', 'in tempo and, especially, in the emphasis placed upon individual instruments, highly original'; and we can assume that the conversion process took full account of such moments.

When Reger finally found the time to make the piano arrangement – in the mountains near Berchtesgaden in the summer holidays of 1912 – he knew every detail of the original, so work progressed smoothly. As his friend Fritz Stein explains: 'In the evenings, after our meal, Reger works on a two-piano transcription of the *Meistersinger* prelude; when a page is ready, he carries on working on the *Römischer Triumphgesang* until the ink is dry, pauses for a moment to tell a joke – all the while keeping up a conversation with me.' Nevertheless, Hinrichsen had to wait until the summer break in 1913 for the next manuscript, the *Tannhäuser* overture, which Reger had previously studied in depth and performed at numerous memorial concerts with the Meiningen orchestra during the Wagner year 1913.

The start of the new concert season again interrupted work on the transcriptions; however, in February 1914 the over-exploitation of his energies led to a physical and mental collapse which forced Reger to give up his post as conductor of the Hofkapelle. During his period of convalescence, transcriptions of the most varied kinds assumed great importance, whilst the *Mozart Variations* for orchestra, among the best-known of Reger's works, were 'haunting' him. In May 1914, therefore, while recuperating in Berchtesgaden, Reger was able to complete the remaining transcriptions from *Tristan* and *Die Walküre*. Unlike the other works, neither *Wotans Abschied* nor the *Feuerzauber* had previously been performed under his baton.

Reger's transcriptions are notable for their respectful approach to the source material; as far as possible he retains the compositional substance of the original and tries to convey its sonic splendour, mood and atmosphere by pianistic means. Merely a faithful reproduction of the thematic lines and chords of the original would have been insufficient for this purpose; the task demanded a spacious dramatic instinct, with a grasp not only of the nuances and musical subtleties but also of the emotional qualities of the original. As with a free interpretation, he had to convey not only the letter but also the spirit of the source material. From the wealth of complex lines, Reger – in a wholly individual way – separates the essential from the trivial. He goes to great lengths to provide transparency, emphasizing the main melodic lines vividly whilst at the same time bringing tension to the supporting lines by means of phrasing and accentuation. He achieves instrumental colour by careful choice of register and by articulation that is susceptible to modulation, and supports the performers' musical imagination by referring to the original instruments in the scores. His own pianistic technique supplied ingenious, *ben legato* phrasing, a legendary feather-light *leggiero* and full-blooded *fortissimo* chords and octave passages. The result is full of excitement and comes close to the ideal of faithfulness to the score, tone colour and fullness of expression; it makes it plain that Reger knew his Wagner well.

Much the same holds true for the one arrangement on this CD that is not by Reger – probably because the work in question did not appear on Hinrichsen's 'wants list'. The transcription of the *Bacchanale* from *Tannhäuser* was made by the slightly older French composer **Paul Dukas** (1865-1935) who, like Reger, was a master of the craft of composition and who likewise passed on his knowledge to a multitude of students. Although from an early age he remained more closely linked to Bayreuth and music drama than Reger, he also had the highest regard for the innovations of his friend Debussy. The great colour and richness of his scores reveal him to be a virtuoso orchestrator. If we compare his transcription of the *Bacchanale* with those by Reger, he seems to have striven more towards merging and blending effects.

Reger himself never played his transcriptions and, to this day, no complete performance of them is known. The reasons lie less in their great complexity – which, as this première

recording demonstrates, can be overcome by the high standard of modern piano playing – than in the power of what we are accustomed to hearing, which leaves no space for the play instinct. What is required is a more open-minded audience, willing to experiment and to agree with the opinion of a Heidelberg critic who, after hearing Reger conduct the *Meistersinger* prelude, wrote: ‘I forgot the *Meistersinger* prelude that I have otherwise come to know and love, and derived joy from the Regerian sonic splendour.’

© *Susanne Popp* 1999

Max Reger Institute, Karlsruhe, Germany

Yukie Nagai was born in Tokyo and started playing the piano at the age of six. She studied at the National Academy for Music and Fine Arts in her home city, where she was awarded a Master of Music degree in 1973. She completed her studies with Hans Leygraf at the Mozarteum in Salzburg and with Wilhelm Kempff in Positano. In 1977 she was the winner of the Geneva International Piano Competition with a special prize for the best Debussy interpretation. Since then she has appeared in many countries as a recitalist, chamber musician and soloist with orchestras (including the London Philharmonic Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Suisse Romande Orchestra, with conductors such as Vernon Handley, Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedoseyev, Okko Kamu and Jun’ichi Hirokami). She has made radio and television recordings and has made numerous recordings for BIS.

Dag Achatz was born in Stockholm of a Swedish mother and a Viennese father, both musicians. He entered the Geneva Conservatory at the age of eight and received his diplomas with great distinction ten years later. He continued his studies with Greta Eriksson in Stockholm, with Guido Agosti in Siena, and with Suzanne Roche and Vlado Perlemuter in Paris. He won the first prize in the Maria Canals competition in Barcelona and was a prizewinner in the Bavarian Radio Competition in Munich and the Viotti Competition in Vercelli. He has played in over 20 countries, in important centres such as London, New York, Paris, Vienna, Berlin and Moscow. He has appeared as a soloist with major orchestras and has been invited to prestigious festivals such as Montreux, Munich, Aix-en-Provence and Savonlinna. He has also given masterclasses in France, Switzerland, Sweden and Japan, and has been a member

of the jury at various important competitions. His recordings of his own piano transcriptions of Stravinsky's *Rite of Spring*, the *Firebird Suite* and Bernstein's *Symphonic Dances from 'West Side Story'* have received superlative reviews from the international press. Leonard Bernstein himself was so impressed that he asked Achatz to transcribe and record a piano version of his ballet *Fancy Free* (BIS-CD-352). Dag Achatz lives in Switzerland and teaches piano and chamber music at the conservatories of Geneva and Lausanne. He records regularly for BIS.

Jahrzehntlang hat die Verehrung von Urtext und Originalklang Bearbeitungen aller Art aus dem Konzertsaal verbannt. Vor 100 Jahren dagegen, als es weder Schallplatten noch CD's gab, war dies gänzlich anders. Lebte man nicht in einer der Musikmetropolen, so boten Transkriptionen oft die einzige Möglichkeit, neue Werke kennenzulernen; und selbst dort fanden großbesetzte Werke in 4händigen oder kammermusikalischen Reduktionen leichter Verbreitung. Ludwig van Beethovens Symphonien wurden in der Klavierbearbeitung Franz Liszts populär, Anton Bruckners Symphonien mußten sich als Klavierauszug die Konzertsäle erobern.

So ist es kein Wunder, daß auch der junge **Max Reger** (1873-1916), der im kleinstädtischen Weiden in der Oberpfalz aufwuchs, die Werke Richard Wagners auf diese Weise kennen lernte. Als 13jähriger kaufte er sich *Isoldes Liebestod* in der Klaviertranskription von Liszt, stöhnte über die Schwierigkeit, biß sich aber doch durch; in der Folge erarbeitete er sich weitere Wagner-Werke auf dem Klavier, bis er zwei Jahre darauf durch einen reichen Verwandten die Gelegenheit erhielt, in Bayreuth Aufführungen der *Meistersinger* und des *Parsifal* unter den legendären Wagnerdirigenten Felix Mottl und Hans Richter zu erleben. Der Eindruck muß für den 15jährigen, der nie zuvor den Klang eines großen Orchesters erlebt hatte, überwältigend gewesen sein. Er weckte in ihm den Entschluß, Komponist zu werden, und ließ ihn voller Begeisterung eine 120seitige *Ouvertüre* für großes Orchester zu Papier bringen, ohne zuvor gezielten Kompositionsunterricht genossen zu haben. Obwohl er diesen Erstling später vernichtete, ist dessen völlige Wagnerabhängigkeit durch den Kommentar seines künftigen Lehrers, des Musikwissenschaftlers Hugo Riemann, belegt: „Bayreuth ist Gift für ihn!“ Daß Riemann während der Ausbildung sein Möglichstes tat, Reger auf Brahms'sche Pfade zu lenken und zum Garanten einer absoluten Musik in der Nachfolge der „drei großen B's“ Johann Sebastian Bach – Ludwig van Beethoven – Johannes Brahms aufzubauen, bestimmte seine weitere Entwicklung. Doch blieb die Spannung zwischen ursprünglicher Affinität und einem bewußten Gegensteuern, um nicht zu sehr in Wagners Bann zu geraten, lebenslang bestehen.

So trägt Regers musikalische Handschrift trotz seiner Ferne zum Musikdrama, dem er weder als Komponist noch als Interpret Beachtung schenkte, manch Wagnersche Züge: seine chromatische Harmonik mit ihren weichschiebenden Modulationen, die musikalische Prosa seiner Melodik und die musikprogrammatische Anlage seiner Choralfantasien für Orgel

füßen auf Wagner, den er als Gipfel, zugleich jedoch als große Gefahr erkannte. Er sah, wie der „Musiksatan“ Wagner viele seiner Generation in kraftlose Epigonen verwandelte und ihre künstlerische Originalität bedrohte und zog das Fazit: „Wagner muß überwunden werden derart, daß wir seine Fortschritte, seine eminenten Werte uns innerlich zu eigen machen, dann aber möglichst weit von ihm weg!“ (26.12.1902 an Theodor Kroyer). Noch anschaulicher wurde er im Brief an Hermann Bischoff: „Ich bin glühender Wagnerianer – allerdings, ich stehe diesem *riesigen, riesigen* Berge resp. Gipfelpunkt Wagner *nicht* so nahe, wie üblich, bin aber gerade dadurch vielleicht *mehr* im Stande die kolossale Größe und Höhe dieses Gipfelpunktes Wagner zu erkennen... Verzeihen Sie diesen Ausflug in das Gebiet des deutsch-österreichischen Alpenvereins!“ (10.2.1906)

Wie kein zweiter Komponist seiner Generation hat Reger einen großen Teil seiner knapp bemessenen Schaffenszeit in den Dienst von Bearbeitungen gestellt. Die Gründe hierfür sind vielfältig. In der Frühzeit war es wirtschaftliche Not, die ihn Klavierauszüge heute vergessener Opern und ähnliche Auftragsarbeiten anfertigen ließ. Nach Abschluß seines in atemberaubendem Tempo absolvierten Konservatoriumsstudiums erhielten die Bearbeitungen jedoch eine ganz andere Dimension: Sie wurden zum zentralen Bestandteil seines Selbststudiums, mit denen er die Werke der Vorgänger weit gründlicher in all ihren Feinheiten kennenlernte als durch theoretische Analysen. Am Anfang standen Bach-Bearbeitungen – frühe Dokumente seiner lebenslangen großen Verehrung für den „Musikgottvater“; doch bald schon arbeitete er sich bis zu den Zeitgenossen vor und transkribierte Johannes Brahms, Hugo Wolf, Franz Liszt, Johann und Richard Strauss u.a. Nur Wagner suchen wir lange vergebens.

Daß Reger auch später – als Komponist mit einer allseits bewunderten Technik, der auf der Tradition aufbauend unverwechzelbar Eigenes formte – weiterhin Bearbeitungen schrieb, hat andere Gründe. Teils wollte er mit ihnen das Repertoire seiner Konzerte erweitern, die ihn zunächst als Pianist, später auch als Dirigent durch Deutschland und die Nachbarstaaten führten. Teils gab es tiefere, fast schon therapeutische Gründe; sie waren ihm „Schreibübungen“ in Krisenzeiten, die ihm halfen, den Strudel der Gedanken, die permanent um neue, eigene Werke kreisten, zu durchbrechen. Stets entstanden daher Bearbeitungen parallel zu Originalwerken.

Den Anstoß zu seinen Wagner-Transkriptionen bekam Reger von außen. Henri Hinrichsen, der Besitzer des renommierten Leipziger C.F. Peters-Verlags sah weitsichtig das Wagner-Jahr 1913 kommen, in dem nicht nur des 100. Geburtstags, sondern auch des 30. Todestags gedacht wurde, mit dem nach damaligem Recht die Schutzfrist abließ: vom 1. Januar 1914 an durften Wagners Werke folglich auch ohne Zustimmung des Originalverlags oder Bayreuths in jeder Bearbeitung erscheinen. Schon 1906 hatte Hinrichsen daher Felix Mottl beauftragt, bis 1914 Klavierauszüge aller Wagnerschen Musikdramen anzufertigen. Für weitere Wagner-Bearbeitungen gewann er Reger, der im November 1909 bereitwillig antwortete: „Also: ich mache Ihnen das Meistersingervorspiel 2 händig u. sämtliche Wagner'sche Ouvertüren bzw. Vorspiele 4 händig zum ‚Hausgebrauche‘.“

Als Mottl am 2. Juli 1911 während einer *Tristan*-Aufführung zusammenbrach und starb, waren 8 Auszüge von ihm vollendet. Um den Fortgang seiner Wagner-Edition besorgt, wandte sich Hinrichsen bald darauf an Reger, der zu dem Zeitpunkt bereits designierter Kapellmeister der berühmten Meininger Hofkapelle war. Doch trotz der zusätzlichen Aufgabe beruhigte ihn der Komponist: „Wegen der R. Wagnerbearbeitungen seien Sie bitte ohne Sorge; ich werde dieselben sofort in Meiningen (1. Dec.) in Angriff nehmen“ (27.7.1911). Noch Ende November 1911 schrieb er Hinrichsen: „Bitte, theilen Sie mir doch baldigst mit, welche Partituren von Wagner Sie mir geben u. wie ich da bearbeiten soll: für 1 Klavier zu 4 Händen oder für 2 Klaviere zu 4 Händen! Ich möchte baldigst an diese interessante Aufgabe gehen“. Doch irrte sich Reger mit der Einschätzung seiner neuen Pflichten. Sein seit Jahren schon extrem dichter „Konzert-Fahrplan“ sollte in Meiningen bedrohliche Formen annehmen; von Podium zu Podium hetzend konnte sich Reger künftig der Kompositionsarbeit nur noch in den freien Sommermonaten widmen.

Hinrichsen bat um die zweite Bearbeitungsart – eine weitreichende Entscheidung, machte doch die Transkription für zwei Klaviere aus der ursprünglich geplanten Musik zum „Hausgebrauche“ nun Konzertstücke für das Podium, die sich nicht an Laien, sondern an Berufsmusiker richteten. Höhere künstlerische Ansprüche stellten sich dadurch nicht nur dem Interpreten, sondern auch dem Komponisten, dessen schöpferische Aufgabe eine virtuos-pianistische Umsetzung bei möglichst vollständiger Beibehaltung des Partitur-Inhalts und -Gehalts sein mußte. Als ausgebildeter Pianist, aber auch als handwerklich-perfekter Komponist, brachte Reger für diese reizvolle Aufgabe die idealen Voraussetzungen mit.

Daß Reger die Reihe der Transkriptionen mit dem Vorspiel zu den *Meistersingern* begann, hat eine besondere Bewandnis; es war das erste Werk Wagners, an das er sich als Dirigent gewagt hatte. Was ihn daran reizte, beschrieb er Jahre später seinem Verleger N. Simrock: „Denken Sie an die Klangpracht des Meistersingervorspiels, das in Orchesterbesetzung ganz einfach ist! Die *Idee* bringt alleinig die Steigerung – *nicht* irgend welche *Farbenklexe!*“ (26.5.1915). Seine höchst eigenwillige und von Publikum wie Kritik gefeierte Interpretation dieses Vorspiels, das er in seinen Orchesterkonzerten meist als krönenden Abschluß plazierte, arbeitete genau diese Momente heraus. „Überaus originell in der Artikulation und farbenprächtig“, „mit einer Kraft, mit einer Plastik, die einzig war“, „im Tempo und besonders in der Betonung einzelner Instrumente durchaus originell“ lauteten die Kritiken, und man kann sich denken, daß auch die kompositorische Umwandlung diesen Momenten Rechnung trug.

Als Reger in den Sommerferien 1912 in den Bergen bei Berchtesgaden endlich die Zeit für die Übertragung fand, kannte er das Original in allen Einzelheiten, so daß ihm die Arbeit leicht von der Hand ging. Sein Freund Fritz Stein berichtete: „An den Abenden schreibt Reger nach Tisch jeweils an einer 2klavier. Bearbeitung des *Meistersingervorspiels*; ist der Bogen fertig, so schreibt er, bis er trocken, am ‚Römischen Triumphgesang‘ weiter, macht dazwischen einen Witz – und das alles, während wir uns nebenbei unterhalten.“ Dennoch mußte Hinrichsen bis zur Sommerpause 1913 auf das nächste Manuskript, die *Tannhäuser-ouvertüre*, warten, die Reger zuvor in zahlreichen Gedenkkonzerten des Wagner-Jahres 1913 mit der Meininger Hofkapelle aufgeführt und intensiv studiert hatte.

Die einsetzende Konzertsaison unterbrach erneut die Fortsetzung; doch führte der Raubbau der Kräfte im Februar 1914 zu einem körperlichen und seelischen Zusammenbruch, der Reger zwang, seine Stellung als Hofkapellmeister aufzugeben. In der Rekonvaleszenz gewannen Bearbeitungen unterschiedlichster Art großes Gewicht, während gleichzeitig die *Mozart-Variationen* für Orchester, wohl eins der bekanntesten seine Werke, in Regers Kopf „spukten“. So konnte Reger im Mai 1914 während der Nachkur bei Berchtesgaden auch die restlichen Transkriptionen zu *Tristan* und *Walküre* erarbeiten. Im Gegensatz zu den übrigen Stücken hatte er *Wotans Abschied* und *Feuerzauber* nie zuvor dirigiert.

Regers Übertragungen zeichnen sich durch eine ehrfürchtigen Umgang mit der Vorlage aus, die er in ihrer kompositorischen Substanz weitmöglichst erhält und deren Klangpracht,

Stimmung und Atmosphäre er mit pianistischen Mitteln umzusetzen sucht. Für dieses Ziel genügt nicht eine partiturgetreue Wiedergabe von Linienführung und Akkordik, sondern es verlangt nach einer großräumigen Dramaturgie, die die Feinheiten und Klangschattierungen, aber auch die emotionalen Qualitäten des Originals erfaßt und wie in einer freien Interpretation nicht nur den Buchstaben, sondern auch den Geist der Vorlage deutet. Aus der Fülle des komplexen Stimmengewebes scheidet Reger – in durchaus persönlicher Sicht – das Wichtige vom Unwichtigen, bemüht sich um Transparenz, indem er die Hauptmotive plastisch hervorhebt, durch Phrasierung und Akzentuierung aber auch Spannung in die Nebenlinien bringt. Instrumentale Färbung erreicht er durch sorgfältige Lagenwahl und modulationsfähige Artikulation, wobei er die Klangvorstellung der Interpreten mit Angaben zu den Originalinstrumenten unterstützt. Aus der eigenen Klaviertechnik stammen eine ausgeklügelte und *ben legato* geführte Phrasengestaltung, ein schon legendäres federleichtes *Leggiero* ebenso wie vollgriffige *fortissimo*-Akkorde und Oktavpassagen. Das spannungsgeladene Ergebnis kommt der Idealforderung nach Partiturtreue, Klangfärbung und Ausdrucksdichte nahe und macht offenbar, daß Reger seinen Wagner gut gekannt hat.

Ähnliches gilt für die einzige Bearbeitung auf dieser CD, die nicht aus Regers Feder stammt, wahrscheinlich aus dem einfachen Grund, weil sie nicht auf Hinrichsens Wunschliste gestanden hatte: Die Transkription des *Bacchanal* aus dem *Tannhäuser* schrieb Regers um nur wenige Jahre älterer französischer Kollegen **Paul Dukas** (1865-1935), der wie Reger im Besitz einer vollendeten Kompositionstechnik war, die er wie dieser an eine große Zahl von Schülern weitergab. Enger als Reger blieb er Bayreuth und dem Musikdrama seit seiner Jugend verbunden, schätzte aber auch die Neuerungen seines Freundes Debussy. Seine Partituren zeichnen ihn in ihrem Farbenreichtum als virtuosen Instrumentator aus. Vergleicht man seine Bearbeitung des *Bacchanal* mit Regers Transkriptionen, so scheint er im Klang mehr nach Mischungs- und Verschmelzungswirkungen zu streben.]

Reger selbst hat seine Übertragungen nie gespielt und bis heute ist keine vollständige Aufführung bekannt. Der Grund liegt weniger in ihrer großen Komplikation, die sich, wie die vorliegende Ersteinspielung zeigt, auf dem hohen Niveau heutiger Klaviertechnik überwinden läßt, als vielmehr in der Macht der Hörgewohnheit, die dem Spieltrieb keinen Raum

läßt. Gesucht ist also das aufgeschlossene Publikum, das zu Hörexperimenten bereit ist und sich dem Standpunkt eines Heidelberger Kritikers anschließen, der nach Regers Dirigat des *Meistersingervorspiels* schrieb: „Ich vergaß das *Meistersingervorspiel*, wie es mir sonst lieb und wert geworden, und freute mich an der Regerschen Farbenpracht.“

© Susanne Popp 1999

Max-Reger-Institut Karlsruhe

Yukie Nagai wurde in Tokyo geboren und begann im Alter von sechs Jahren Klavier zu spielen. Ihre musikalische Ausbildung erhielt sie an Staatlichen Hochschule ihrer Heimatstadt, wo sie 1973 den Master of Music degree erlangte. Danach vervollständigte sie ihr Studium bei Hans Leygraf am Mozarteum in Salzburg sowie bei Wilhelm Kempff in Positano. 1977 gewann sie den internationalen Wettbewerb in Genf, außerdem wurde ihr der Sonderpreis für die beste Debussy-Interpretation zugesprochen. Seither tritt sie mit großem Erfolg auf in Klavierabenden, als Solistin mit Orchester (u.a. London Philharmonic Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, l'Orchestre de la Suisse romande, etc. unter Dirigenten wie z.B. Vernon Handley, Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedoseyev, Okko Kamu, Jun'ichi Hirokami, etc.), in Kammermusikkonzerten, wie auch im Rundfunk und Fernsehen in verschiedenen europäischen Ländern und in Japan. Sie macht regelmäßige Aufnahmen für BIS.

Dag Achatz wurde in Stockholm als Sohn einer schwedischen Mutter und eines Wiener Vaters geboren, die Musiker waren. Im Alter von acht Jahren trat er in das Konservatorium von Genf ein und erhielt dort zehn Jahre später sein Diplom mit Auszeichnung der Jury. Er setzte dann seine Studien mit Greta Eriksson in Stockholm, Guiso Agosti in Siena, Suzanne Roche und Vlado Perlemuter in Paris fort. Er war erster Preisträger beim Wettbewerb Maria Canals in Barcelona und Laureat beim Wettbewerb des Bayerischen Rundfunks in München und im Wettbewerb Viotti in Vercelli. Dag Achatz gab in über zwanzig Ländern Konzerte, darunter in bedeutenden Städten wie London, Paris, Berlin, New York und Moskau. Er spielte als Solist bei verschiedenen Orchestern und wurde zum Montreux Festival, zum Münchner Klaviersommer, nach Aix-en-Provence und zum Savonlinna-Festival eingeladen. Dag Achatz gab auch Meisterkurse in Frankreich, Schweden, Japan und in der Schweiz und

war Mitglied des Preisrichterkollegiums bedeutender Wettbewerbe. Seine Transkriptionen für Klavier vom *Frühlingsopfer*, der *Feuervogelsuite* von Strawinsky (BIS-CD-188) und den *Symphonischen Tänzen aus der West Side Story* von Leonard Bernstein erschienen auf Platten, welche von der internationalen Presse sehr lobend hervorgehoben wurden. Der Meister war so beeindruckt, daß er Dag Achatz vorschlug, auch sein Ballett *Fancy Free* (BIS-CD-352) für eine Plattenaufnahme zu übertragen. Dag Achatz lebt in der Schweiz und unterrichtet Klavier und Kammermusik in Genf und Lausanne. Er macht regelmäßige Aufnahmen für BIS.

Pendant des décennies, une attitude révérentielle envers le texte et la sonorité originale a banni tout genre de transcription de la salle de concert. Il y a cent ans, d'un autre côté, alors que les disques n'existaient pas encore, la situation était totalement différente. Pour les gens qui ne vivaient pas dans un centre musical important, les transcriptions étaient souvent le seul moyen de connaître de nouvelles œuvres et, même dans les centres importants, les grandes œuvres étaient disséminées plus facilement dans des réductions pour piano à quatre mains ou ensemble de chambre. Les symphonies de Ludwig van Beethoven devinrent populaires dans des arrangements pour piano de Franz Liszt et les symphonies d'Anton Bruckner durent gagner la salle de concert sous la forme de réductions pour piano.

C'est pourquoi il n'est pas surprenant que le jeune **Max Reger** (1873-1916), qui grandit dans la petite ville de Weiden en Bavière, dans le Haut-Palatinat, rencontra la musique de **Richard Wagner** sous cette forme. A 13 ans, Reger acheta une copie de *Isoldes Liebestod* dans la transcription de Liszt; il bougonna devant sa difficulté mais il finit par maîtriser la pièce. Après cela, il acquit les versions pour piano d'autres œuvres de Wagner puis, deux ans plus tard, un riche parent lui donna la chance d'entendre *Die Meistersinger* et *Parsifal* à Bayreuth sous la direction des wagnériens légendaires Felix Mottl et Hans Richter. Pour un garçon de 15 ans qui n'avait pas fait l'expérience du son d'un grand orchestre, l'impression a dû être renversante. Elle le décida à devenir compositeur et le poussa à mettre sur papier une *Ouverture* de 120 pages pour grand orchestre: il était plein d'enthousiasme mais n'avait pas reçu l'instruction nécessaire pour composer. Quoiqu'il détruisît plus tard ce premier essai, sa dette complète envers Wagner est montrée par le commentaire passé par son professeur à venir, le musicologue Hugo Riemann: "Bayreuth est du poison pour lui!" Le développement subséquent de Reger comme compositeur fut déterminé par les plus grands efforts de Riemann de le diriger du côté de Brahms et d'en faire un garant de la musique absolue dans la tradition des "trois grands B" (Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven et Johannes Brahms). Toute sa vie cependant, un degré de tension resta entre son affinité originale et un essai conscient d'éviter de trop tomber sous le charme de Wagner.

C'est pourquoi – même s'il diffère du drame musical, un genre qu'il ignore comme compositeur et exécutant – le style musical de Reger montre des éléments wagnériens. Ses harmonies chromatiques avec leur modulations changeant doucement, la prose musicale de ses mélodies et la nature à programme de ses fantaisies chorales pour orgue sont toutes basées

sur Wagner qu'il reconnut comme un sommet de réussite et un grand danger. Il vit comment Wagner, "le Satan musical", menaçait l'originalité de plusieurs compositeurs de sa génération, en en faisant de faibles épigones, et il tira la conclusion suivante: "Wagner doit être battu – de manière telle que nous assimilions intérieurement ses progressions et ses valeurs éminentes mais que nous nous en éloignions ensuite le plus loin possible!" (lettre à Theodor Kroyer, 26 décembre 1902). Dans une lettre à Hermann Bischoff, il fut plus clair encore: "Je suis un wagnérien ardent – pourtant, je *ne me tiens pas* aussi près que d'habitude de cette *énorme, énorme* montagne, ou sommet, qu'est Wagner, mais c'est juste pour cette raison que je suis peut-être *mieux* en mesure de reconnaître la grandeur colossale et la hauteur de ce pic wagnérien... Excusez, s'il-vous-plaît, cette excursion dans le domaine de la Société Alpine germano-autrichienne!" (10 février 1906).

Plus que tout autre compositeur de sa génération, Reger consacra une grande proportion de sa carrière créatrice beaucoup trop brève aux arrangements. Il y a plusieurs raisons pour cela. D'abord, il était poussé par la nécessité économique de faire des réductions pour piano d'opéras maintenant oubliés et d'accepter d'autres commandes semblables. Après ses études au conservatoire (qu'il acheva à une vitesse époustouflante), les arrangements prirent cependant une dimension tout autre: ils devinrent une partie centrale de son procédé d'études privées, un moyen de connaître les œuvres de ses prédécesseurs, avec toutes leurs nuances, beaucoup plus profondément que permis par toute analyse théorique. Il y eut d'abord des transcriptions de Bach, les premiers documents de sa grande admiration à vie pour le "parrain musical"; en peu de temps cependant, il fit son chemin parmi ses contemporains, transcrivant la musique de figures comme Johannes Brahms, Hugo Wolf, Franz Liszt et Johann et Richard Strauss. On cherchera cependant Wagner en vain.

Il y a d'autres raisons pourquoi Reger continua d'écrire des arrangements même quand il était un compositeur établi à l'habileté technique largement admirée, qui pouvait créer quelque chose d'indéniablement individuel et pourtant de toujours ancré dans la tradition. Il voulait ainsi en partie élargir son choix de répertoire pour ses concerts qui le menèrent – d'abord comme pianiste et ensuite aussi comme chef d'orchestre – partout en Allemagne et dans les pays avoisinants. En partie aussi, les raisons étaient plus profondes, presque thérapeutiques: en temps de crises, les transcriptions servaient "d'exercices d'écriture", lui aidant

à se dégager du tourbillon de pensées qui entouraient constamment ses nouvelles œuvres propres. C'est pourquoi ses transcriptions étaient toujours écrites parallèlement à des œuvres originales.

L'impulsion pour les transcriptions de Wagner vinrent de l'extérieur. Henri Hinrichsen, propriétaire de la célèbre maison d'édition C.F. Peters, prévut bien à l'avance l'année de Wagner 1913. 1913 ne marquait pas seulement le centenaire de la naissance de Wagner mais aussi le 30^e anniversaire de sa mort et ainsi, selon la loi de l'époque, la fin du droit d'auteur sur sa musique; à partir du 1^{er} janvier 1914, des arrangements des œuvres de Wagner pouvaient sortir même sans le consentement de l'éditeur original ou de Bayreuth. En 1906 déjà, Hinrichsen avait demandé à Felix Mottl de fournir les réductions pour piano de tous les drames musicaux de Wagner pour 1914. Pour d'autres arrangements de Wagner, il réussit à s'assurer des services de Reger qui répondit avec empressement en novembre 1909: "ainsi, je vas préparer pour vous le prélude des *Maîtres Chanteurs* pour piano à deux mains et toutes les ouvertures et préludes de Wagner pour piano à quatre mains, pour 'emploi domestique'."

Quand, au cours d'une exécution de *Tristan* le juillet 1911, Mottl s'effondra et mourut, il avait déjà terminé huit réductions. Inquiet de la suite de son édition de Wagner, Hinrichsen se tourna bientôt vers Reger qui, alors, était déjà le chef d'orchestre désigné de la célèbre Hofkapelle à Meiningen. Malgré le travail supplémentaire que cela impliquait, le compositeur le réassura dans une lettre datée du 27 juillet 1911: "Veuillez ne pas vous en faire pour les arrangements de R. Wagner. Je vais m'en occuper dès que je serai à Meiningen (1^{er} décembre)." A la fin de novembre il écrivit à Hinrichsen: "Veuillez me communiquer dès que possible exactement *quelles* partitions de Wagner vous allez me donner et *comment* je devrais les arranger: pour un piano à quatre mains ou deux pianos à quatre mains! J'ai hâte de me mettre à cette tâche intéressante le plus vite possible." Reger cependant avait sous-estimé le poids de son travail: son agenda de concerts, qui avait été extrêmement rempli pendant quelques années, prit des proportions dangereuses à Meiningen; il courait de tribune en tribune et ne pouvait plus trouver de temps pour composer qu'au cours des mois des vacances d'été.

Hinrichsen opta pour le second type d'arrangement – une décision d'une très grande importance: ce qui avait originalement été pensé comme de la musique pour "emploi domes-

tique” était maintenant, vu le choix de deux pianos, transformé en pièces pour la scène de concert. Plutôt que d’être destinées aux amateurs, les pièces étaient maintenant conçues pour des musiciens professionnels. Ceci posa des demandes artistiques plus grandes non seulement aux exécutants mais aussi au compositeur dont la tâche créative était alors de fournir une transformation virtuose pour piano, gardant autant que possible le contenu et la signification de la partition originale. En sa qualité de pianiste rodé et de compositeur techniquement habile, Reger était idéalement qualifié pour cette tâche fascinante.

Il y a une raison spéciale pourquoi Reger commença la série de transcriptions avec le prélude aux *Maîtres Chanteurs*: c’était la première œuvre de Wagner qu’il avait interprétée comme chef d’orchestre. Quelques années plus tard, il expliqua à son éditeur, N. Simrock, ce qui l’avait attiré dans cette œuvre: “Pensez à la splendeur sonique du prélude des *Maîtres Chanteurs* qui est assez simple dans ses exigences orchestrales. L’idée seule crée l’intensification, et non pas quelque sorte de *tache de couleur*!” (26 mai 1915). Son interprétation extrêmement individuelle de ce prélude – qui fut saluée par le public comme par les critiques et qu’il plaçait habituellement comme dernière pièce dans ses concerts orchestraux – donnait une intensité spéciale à ces moments. Les critiques trouvèrent l’interprétation “d’articulation extrêmement originale et à la couleur splendide”, “avec une puissance et une vivacité uniques”, “en tempo et, surtout, dans l’accent placé sur les instruments individuels, hautement originale”; et nous pouvons croire que le procédé de transformation prit ces moments en entière considération.

Quand Reger trouva finalement le temps de faire l’arrangement pour piano – dans les montagnes près de Berchtesgaden aux vacances d’été de 1912 – il connaissait tous les détails de l’original et l’œuvre progressa aisément. Son ami Fritz Stein explique: “Le soir, après notre repas, Reger travaille sur une transcription pour deux pianos du prélude des *Maîtres Chanteurs*; quand une page est prête, il continue le travail sur *Römischer Triumphgesang* jusqu’à ce que l’encre soit sèche, prend une pause un moment pour raconter une histoire, tout en poursuivant une conversation avec moi.” Quoi qu’il en soit, Hinrichsen devait attendre jusqu’à l’été 1913 le manuscrit suivant, l’ouverture de *Tannhäuser*, que Reger avait déjà étudiée en profondeur et dirigée lors de nombreux concerts commémoratifs avec l’orchestre de Meiningen au cours de l’année Wagner 1913.

Le début de la nouvelle saison interrompit encore le travail sur les transcriptions; en

février 1914 cependant, la surexploitation de ses énergies mena à un effondrement physique et mental qui força Reger à abandonner son poste de chef de la Hofkapelle. Pendant sa convalescence, des transcriptions des plus variées eurent une grande importance tandis que les *Variations de Mozart pour orchestre*, une des œuvres les mieux connues de Reger, le “hantaient”. C’est pourquoi en mai 1914, tandis qu’il récupérait à Berchtesgaden, Reger fut capable de terminer les transcriptions restantes de *Tristan* et de *Die Walküre*. Contrairement aux autres œuvres, ni *Wotans Abschied* ni *Feuerzauber* n’avaient été dirigées par lui.

Les transcriptions de Reger sont remarquables pour leur approche respectueuse du matériel de source; il garde dans la mesure du possible la substance de composition de l’original et essaie de communiquer sa splendeur sonique, humeur et atmosphère au moyen du piano. Une reproduction fidèle des lignes thématiques et des accords de l’original aurait à elle seule été insuffisante; la tâche demandait un instinct dramatique spacieux avec un contrôle non seulement des nuances et subtilités musicales mais aussi des qualités émotionnelles de l’original. Comme dans une interprétation libre, il devait transmettre non seulement la lettre mais aussi l’esprit du matériel de source. A partir de la richesse des lignes complexes, Reger – d’une manière entièrement individuelle – sépare l’essentiel de l’accessoire. Il s’est donné beaucoup de mal pour donner de la transparence, soulignant avec précision les lignes mélodiques principales tandis qu’en même temps il donne de la tension aux lignes de support au moyen du phrasé et de l’accentuation. Il suggère la couleur instrumentale par le choix soigneux du registre et par l’articulation qui est sensible à la modulation, et il stimule l’imagination musicale des exécutants en se référant aux instruments originaux dans les partitions. Sa propre technique pianistique lui fournit un phrasé ingénieux *ben legato*, un *leggiero* légendaire léger comme une plume et des accords et passages d’octaves *fortissimo* et vigoureux. Le résultat est rempli d’excitation et se rapproche de l’idéal de fidélité à la partition, à la couleur tonale et à l’étendue de l’expression; il est clair que Reger connaissait bien son Wagner.

Beaucoup de ceci est vrai du seul arrangement sur ce CD qui n’est pas de Reger, probablement parce que l’œuvre en question ne parut pas sur la “liste de demandes” de Hinrichsen. La transcription de la *Bacchanale* de *Tannhäuser* fut écrite par le compositeur français un peu plus âgé, **Paul Dukas** (1865-1935) qui, comme Reger, était un maître de la composition

et qui communiqua lui aussi son savoir à une multitude d'élèves. Quoiqu'il demeurât dès son jeune âge plus intimement relié à Bayreuth et au drame musical que Reger, il tenait aussi en haute estime les innovations de son ami Debussy. La grande couleur et richesse de ses partitions témoignent de sa virtuosité en tant qu'orchestrateur. Si on compare sa transcription de la *Bacchanale* à celles de Reger, il semble avoir recherché plutôt des effets de fusion et de mélange.

Reger lui-même n'a jamais joué ses transcriptions et, à ce jour, on n'en connaît pas d'exécution complète. La raison en est moins leur grande complexité – qui, comme le démontre cet enregistrement en première, peut être maîtrisée par le haut niveau technique des pianistes modernes – que la puissance de ce que nous sommes habitués à entendre qui ne laisse pas de place pour l'instinct du jeu musical. Ce qui est requis est un public à l'esprit plus ouvert, acceptant de faire une expérience et d'être d'accord avec un critique de Heidelberg qui, après avoir entendu Reger diriger le prélude des *Maîtres Chanteurs*, écrivit: "J'ai oublié le prélude des *Maîtres Chanteurs* que j'avais autrement connu et aimé et j'ai trouvé de la joie dans la splendeur sonique de Reger."

© *Susanne Popp* 1999

Institut Max Reger, Karlsruhe, Allemagne

Yukie Nagai est née à Tokyo et a commencé à jouer du piano à l'âge de six ans. Elle a étudié à l'Académie Nationale de Musique et Beaux-Arts de sa ville natale où elle reçut une maîtrise en musique en 1973. Elle termina ses études avec Hans Leygraf au Mozarteum à Salzbourg et avec Wilhelm Kempff à Positano. En 1977, elle gagna le Concours International de Piano de Genève avec un prix spécial pour la meilleure interprétation de Debussy. Elle s'est depuis produite dans plusieurs pays comme récitaliste, chambriste et soliste avec orchestres (dont les orchestres philharmoniques de Londres et Royal, l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise et l'Orchestre de la Suisse Romande, sous des chefs tels que Vernon Handley, Rafael Frühbeck de Burgos, Vladimir Fedoseyev, Okko Kamu et Jun'ichi Hirokami). Elle a enregistré pour la radio et la télévision et a fait de nombreux disques BIS.

Dag Achatz est né à Stockholm d'une mère suédoise et d'un père viennois, les deux musiciens. Il entra au conservatoire de Genève à l'âge de huit ans et il obtint ses diplômes avec grande distinction dix ans plus tard. Il poursuivit ses études avec Greta Eriksson à Stockholm, Guido Agosti à Siena, Suzanne Roche et Vlado Perlemuter à Paris. Il gagna le premier prix du Concours Maria Canals à Barcelone et il fut lauréat du Concours de la Radio Bavaroise à Munich et du concours Viotti à Vercelli. Il a joué dans plus de 20 pays, dans des centres importants dont Londres, New York, Paris, Vienne, Berlin, et Moscou. Il s'est produit comme soliste avec des orchestres importants et il a été invité à de prestigieux festivals tels ceux de Montreux, Munich, Aix-en-Provence et Savonlinna. Il a aussi donné des cours de maître en France, Suisse, Suède et au Japon; il a également été membre du jury de plusieurs concours majeurs. Ses enregistrements de ses propres transcriptions pour piano du *Sacre du Printemps* et de la *Suite de l'Oiseau de Feu* de Stravinsky (BIS-CD-188) ainsi que des *Danses Symphoniques de West Side Story* ont reçu des critiques sans pareilles de la presse internationale. Leonard Bernstein lui-même fut si impressionné qu'il demanda à Achatz de transcrire et d'enregistrer une version pour piano de son ballet *Fancy Free* (BIS-CD-352). Dag Achatz vit en Suisse et enseigne le piano et la musique de chambre aux conservatoires de Genève et de Lausanne. Il enregistre régulièrement sur étiquette BIS.

Recording data: November 1998 at the Studio Ernest Ansermet de la Radio Suisse Romande, Geneva, Switzerland

Balance engineer: Philippe Hamilton

Producer: Gérard Allaz

Neumann U 87 and Schoeps KFM 6 microphones; Studer 900 mixer; Sony PCM R-700 DAT recorder

Digital editing: Gérard Allaz

Cover text: © Susanne Popp 1999

Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover: Richard Wagner, oil painting by Franz von Lembach (© Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth)

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England. Printing: Offizin Paul Hartung, Hamburg, Germany 1999

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1998 & 1999, BIS Records AB



Recorded by RADIO SUISSE ROMANDE - ESPACE 2

Dag Achatz and Yukie Nagai

